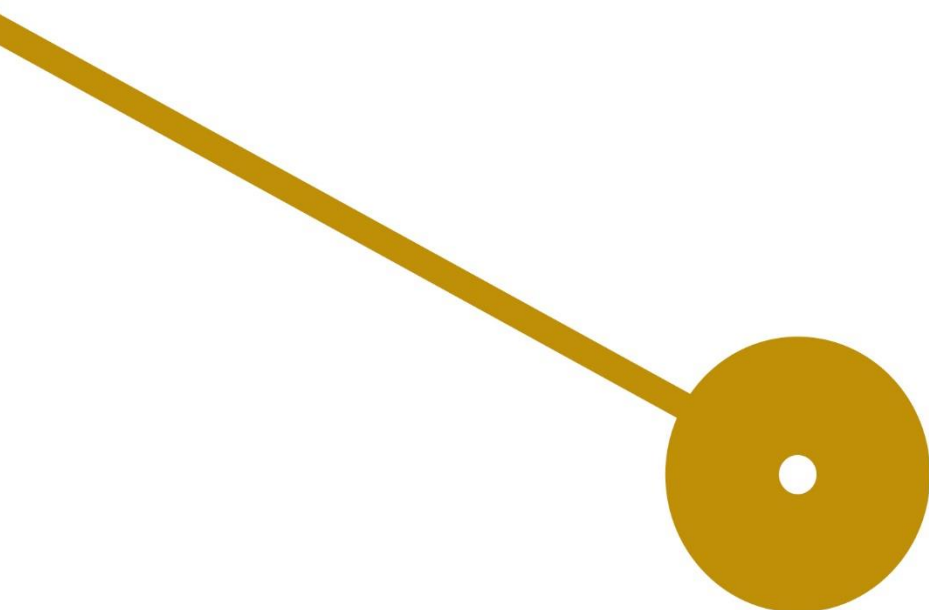




# Autenticidade no Barroco: uma abordagem preliminar à Performance Musical

Sónia Sofia de Jesus Vicente

06/2017



ESMAE  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO



M

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
MUSICA ANTIGA – VIOLONCELO BARROCO

# Autenticidade no Barroco: uma abordagem preliminar à Performance Musical

Sónia Sofia de Jesus Vicente

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Música – Interpretação Artística, Música Antiga, violoncelo  
barroco.

Professor Orientador  
Hugo Sanches

06/2017

## Agradecimentos

O espaço limitado desta secção de agradecimentos, seguramente, não me permite agradecer como devia, a todas as pessoas que, ao longo do meu Mestrado em Música - Interpretação Artística, que diretamente ou indiretamente, me ajudaram a cumprir os meus objetivos e a realizar mais esta etapa da minha formação académica com todas as vitórias e consternações.

Desta forma, deixo apenas algumas palavras, poucas, mas com um sentido e profundo sentimento de reconhecido agradecimento. À minha família, em especial aos meus pais e irmã, um enorme obrigada por acreditarem sempre em mim e naquilo que faço e por todos os ensinamentos de vida. Espero que esta etapa, que agora termino, possa, de alguma forma, retribuir e compensar todo o carinho, apoio e dedicação que, constantemente, me ofereceram.

Um agradecimento especial ao professor Hugo Sanches, à Quinta de Bonjónia por ceder o espaço, à ESMAE, Teatro Nacional São João do Porto, Animódia (animação e eventos) e Roberta Azevedo Gomes que gentilmente cederem as peças de roupa, a todos os participantes (músicos, bailarina, poeta e figurantes) pela sua simpatia, dedicação e pela partilha de bons momentos.

Agradeço a todos os meus amigos que partilharam esta caminhada comigo, em especial à Raquel Devesa pois para além de partilharmos uma amizade, partilhamos em conjunto a nossa paixão pela música.

## Resumo

O objetivo desta monografia centra-se essencialmente no movimento de performance histórica, suas características e evolução ao longo do tempo, bem como o seu enquadramento na atualidade. Trata-se de levar métodos e conteúdos essenciais aos estudantes de música que tenham interesse em executar peças de época ou ambicionem iniciar o estudo da Música Antiga.

Pretende-se promover a realização de performances mais ricas e autênticas, considerando as metodologias apresentadas na sua vertente teórica, tendo como objetivo o culminar da vertente prática ao vivo onde serão apresentadas as várias formas de expressão artística, características da época recriada.

Palavras chave: autenticidade, barroco, performance

## Abstract

The objective of this monography is essentially focused on the historical performance movement, its characteristics and evolution over time as well as its current framework. What methods and content are essential for music students who are interested in performing period pieces or who wish to start studying Ancient Music. To promote richer and more authentic performances considering the methodologies presented in its theoretical aspect and culminate in its practical side with a live performance where the various forms of artistic expression characteristic of the Baroque will be recreated.

Keywords: authenticity, baroque, performance

# Índice

<b>1. Introdução</b>	6
<b>2. Performance musical</b>	7
2.1. Musicólogos	7
2.2. Executantes com mentalidade histórica	8
2.3. Fabricantes de instrumentos com preocupação histórica	10
<b>3. Movimento de interpretação histórica</b>	10
3.1. Etapas	11
3.2. Análise ao contexto social e cultural	12
3.3. Autenticidade histórica	13
3.4. Recriação vs Reconstituição	13
<b>4. Performance histórica</b>	15
4.1. Instrumentos de época e a sua influência na performance	16
4.2. Mecanismos interpretativos e prática de execução dos instrumentos	17
<b>5. Performance ao vivo</b>	18
5.1. Características do evento que traduzem uma performance historicamente informada e imaginada	18
5.1.1. Local e vestuário	19
5.1.2. Bobo da corte	21
5.1.3. Poemas e Sermão	21
5.1.4. Repertório	26
5.1.4.1 Composição do Ensemble	30
5.1.5. Danças	31
5.2. Formas de interação entre o público e os executantes	31
5.3. Programa	32
<b>6. Conclusão</b>	43
<b>7. Bibliografia</b>	44
<b>8. Anexos</b>	47

## 1. Introdução

O projeto artístico que pretendo apresentar tem como base a busca pela autenticidade histórica ao executar a música de uma determinada época, mais propriamente a do período barroco. A vontade em expressar essa autenticidade vai mais além do que apenas a interpretação das partituras musicais, passa também por recriar e reconstituir a sonoridade dessa interpretação. Para que possamos executar a música de uma determinada época ou cultura necessitamos de conhecer as tradições e convenções a ela associadas, este é o ponto central que caracteriza o movimento de performance histórica.

Quanto mais retrocedemos no tempo maior é a dificuldade em interpretar a notação musical quer seja pela sua imprecisão, ou pelo facto de alguns símbolos se alterarem com o tempo. A edição de coletâneas de obras de compositores barrocos, a partir da metade do século XIX, como por exemplo a "Bach-Gesellschaft" de 1852 procurou recriar textos musicais o mais fiel possível aos originais. As peças eram editadas com poucas correções, mantendo os aspetos principais da notação, como por exemplo a duração original das notas e respetivos ornamentos.

O estudo da performance histórica envolve também a pesquisa dos instrumentos e equipamentos utilizados na época que se pretende recriar. Arnold Dolmetsch<sup>1</sup> (1858-1940) foi precisamente um dos pioneiros ao utilizar instrumentos de época ao executar música barroca. Robert Donington (1907-1990) aluno de Dolmetsch foi um dos principais estudiosos do movimento de interpretação histórica.

Donington refere que a tendência atual vai de encontro ao reconhecimento da interpretação histórica como uma área especial de estudos a qual tem vindo a desenvolver-se a um ritmo acelerado. (Donington, 1989)

Mary Cyr, lembra que na performance musical, autenticidade é uma tentativa de executar música dentro de um contexto de fidelidade histórica. Uma visão historicamente fundamentada deve expandir e não limitar a capacidade de interpretação do músico moderno, (Cyr, 1992). Para além disso, é necessário considerar o seguinte, qual é a responsabilidade, se é que existe alguma do músico para com o compositor ou com a partitura que está a executar? No que respeita à aprendizagem dos gestos e práticas de performance na produção dos sons para o período que se pretende retratar, o processo poderá ser mais complicado.

---

<sup>1</sup> Eugène Arnold Dolmetsch (24 de fevereiro de 1858 - 28 de fevereiro de 1940), músico e instrutor, era uma figura de destaque no século XX tinha interesse em renascimento e música antiga.

Especialmente se tivermos em conta a quantidade de informação e de variáveis que por vezes podem entrar em conflito.

Perante informações contraditórias de notação musical antiga, é necessário desenvolver a experimentação e a intuição. Bem como, o enriquecimento e o conhecimento dessas técnicas através de livros, artigos ou gravações publicados por especialistas na área.

## **2. Performance musical**

A performance musical é composta por duas vertentes a prática e a teórica. Para que se possa executar uma composição musical do período barroco é necessário, primeiro que tudo, por parte do músico uma reflexão intelectual acerca da peça. Essa reflexão passa por perceber se existe na obra, que se vai executar, instruções específicas acerca da própria performance, a notação utilizada aquando da sua composição e possíveis erros a nível da sua posterior edição. Bem como, a interpretação de tratados ou outros documentos históricos que possam estar relacionados com a peça que se vai interpretar. O entendimento e assimilação de toda esta informação por parte do músico, poderá conduzir ao que os autores chamam de realização historicamente informada da obra musical (Kerman, 1985).

### **2.1. Musicólogos**

Os musicólogos desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da performance musical. Pois para além de desenvolverem a teoria de como os músicos podiam executar as obras, acabaram por criar também um extenso catálogo musical. Era inevitável que a partir daí ainda fossem mais longe e procurassem também estudar como se poderia reconstituir essas mesmas obras. Foi o desenvolvimento desse campo que levou à introdução da pesquisa dos instrumentos e às práticas de execução do passado (Kerman, 1985).

Nesse âmbito, o estudo da performance não deve cingir-se à investigação das práticas interpretativas na sua forma tradicional, deve ser muito mais abrangente. Aliás o desenvolvimento desse estudo tem ampliado os tópicos de investigação e cada vez mais existem novas fontes de informação que têm sido alvo de escrutínio por parte dos

historiadores. Vamos então incluir alguns desses tópicos; instrumentos que restaram de outros períodos, fontes iconográficas, textos literários, tratados, partituras originais e respetivas edições e gravações áudio.

A partir dessas fontes primárias o musicólogo pode aprofundar o entendimento relativamente às práticas de interpretação e estilo nos seguintes aspetos; ornamentos, a notação que nem sempre é compreensível ou incompleta, a acentuação, alterações em termos de ritmo e respetivo tempo, aspetos técnicos relacionados com a articulação dos instrumentos e a improvisação. Existem ainda outros aspetos que podem ser referenciados e que incidem diretamente no estudo da performance; aspetos financeiros ( a correlação entre o custo do bilhete e quanto ganhava o músico), a influência de certas instituições de ensino e respetivos professores, locais onde os eventos eram realizados e o mecenato (Colin Lawson, 1999).

## **2.2. Executantes com mentalidade histórica**

Os músicos que pretendem executar uma composição musical do período barroco e que têm o cuidado de estudar a obra, desde a notação utilizada às práticas de execução da época em questão, possuem inequivocamente uma mentalidade histórica (Kerman, 1985).

A assimilação desse conhecimento é utilizada pelos instrumentistas com o objetivo de contextualizar historicamente a peça que estão a recriar e consequentemente a forma de executá-la. Como tal, as práticas de execução adotadas pelos músicos devem se adequar ao período em questão, como por exemplo a diferença entre obras do período barroco e romântico.

É possível reconhecer características comuns de um determinado período, bem como as suas transformações ao longo do tempo.

O reconhecimento dessas características como fundamentais para localizarmos historicamente a peça em questão é essencial para que não corramos o risco de deturpar ou alterar a expressão e significado desse período (Maria de Lourdes Sekeff, 2004).

Anner Bylsma, violoncelista holandês e um dos principais defensores da performance musical historicamente informada nos instrumentos de cordas, refere que: Se aplicarmos numa obra do período barroco as técnicas modernas cuja sonoridade é mais intensa e a sustentação das notas maior, características do romantismo, vamos favorecer um estilo mais cantado e menos falado como no barroco (Bylsma, 2001).



Bylsma refere também o resultado da aplicação de técnicas contemporâneas no repertório barroco como por exemplo; o uso indiscriminado do vibrato nas consonâncias e dissonâncias, a não utilização de cordas soltas que resulta na perda de ressonância do instrumento, a perda de dicção e articulação entre as notas resultantes das mudanças de arco imperceptíveis (Bylsma, 2001). A não utilização de instrumentos de época e das técnicas associadas ao estilo que vamos interpretar, como por exemplo a do período barroco, acabam por descaracterizar e tornar a música dessa época menos interessante (Maria de Lourdes Sekeff, 2004).

Os executantes com mentalidade histórica depararam-se desde sempre com algumas dificuldades em manter essa mentalidade. Felizmente Thurston Dart<sup>2</sup>, musicólogo inglês, revolucionou a percepção e performance da música barroca nos anos 50 e 60 e forneceu aos executantes da altura ferramentas importantíssimas como por exemplo o estudo intitulado *The interpretation of music*, publicado em 1954 (Haynes, 2007).

Ainda assim a aprendizagem dos gestos e práticas da performance na produção dos sons para o período que se pretende retratar, poderá ser complicado. Especialmente se tivermos em conta a quantidade de informação e de variáveis que por vezes podem entrar em conflito. Perante informações contraditórias de notação musical antiga, é necessário desenvolver a experimentação e a intuição. Bem como, o enriquecimento e o conhecimento dessas técnicas através de aulas, cursos, livros, artigos ou gravações publicados por especialistas na área. O acesso a instrumentos que reproduzam, a sonoridade dos que eram utilizados na música antiga também são de extrema importância (Maria de Lourdes Sekeff, 2004).

---

<sup>2</sup> Robert Thurston Dart (3 de setembro de 1921 - 6 de março de 1971), musicólogo, maestro e teclista inglês. Desde 1964 foi professor de música no King's College de Londres até à sua morte.

## 2.3. Fabricantes de instrumentos com preocupação histórica



Os fabricantes de instrumentos com preocupação histórica designam-se por luthiers. Os luthiers dedicam-se ao fabrico, reparação e manutenção de instrumentos de forma artesanal, respeitando a organologia que define por exemplo os instrumentos musicais do período barroco. A metodologia utilizada para o seu fabrico é basicamente a mesma que os grandes luthiers italianos utilizavam na época barroca e estes ensinamentos foram passando de geração em geração até aos dias de hoje.

A cuidadosa seleção de madeira utilizada para a construção dos instrumentos, bem como o fabrico de cordas de tripa ( Anexo A ). O tratamento final dado aos instrumentos, nomeadamente o acabamento envernizado, é um processo longo mas importantíssimo. Todo este cuidado e precisão são fulcrais para que o resultado final em termos de sonoridade seja o mais fiel possível ao dos instrumentos da época. (Henrique, 2006)

## 3. Movimento de interpretação histórica

O movimento de interpretação histórica surge por volta de 1960 na Europa, e embora desde o seu início havia uma certeza de que iria terminar rapidamente, continua a crescer e a consolidar-se. Um dos principais objetivos do movimento é aliar as práticas antigas à performance musical.

Nesta década foram publicados dois livros importantíssimos e que serviram de base para a consolidação do movimento, Thurston Dart *Interpretation of Music* (1954) e Robert Donnington *Interpretation of Early Music* (1963). No entanto, a busca pela autenticidade não passa apenas pela correta interpretação das partituras, passa também pela pesquisa dos instrumentos utilizados aquando da composição das obras que se pretende recriar. Um dos grandes pioneiros na utilização de instrumentos de época foi Arnold Dolmetsch (1858-1940), que chegou a transformar e construir violinos de configuração barroca, bem como arcos com a curvatura para fora, na tentativa de reproduzir a sonoridade da altura. Robert Donnington, aluno de Dolmetsch, como já

referi anteriormente, foi um dos maiores impulsionadores do movimento. Segundo Donnington, inicialmente depararam-se com diversos obstáculos devido às limitações técnicas e algum desconhecimento por parte dos executantes das técnicas de interpretação, que com o decorrer do tempo foram gradualmente ultrapassados (Donington, *Baroque Music*: , 1982). No final do século XX o movimento começou a ganhar notoriedade e a tendência, segundo Donnington, é a da interpretação histórica passar a ser reconhecido pelos grandes conservatórios como uma área de estudo especial (Maria de Lourdes Sekeff, 2004).

### 3.1. Etapas

Passemos então a descrever de forma mais aprofundada, as etapas necessárias para que se possa recriar de uma forma historicamente informada as obras e peças de época. É necessário primeiro analisar intelectualmente a obra para que se possa interpretar corretamente a mesma. Os musicólogos como já foi anteriormente falado desempenham um papel fulcral, pois os textos musicais mais do que palavras devem conter também as características da própria música como por exemplo, o temperamento, respetivos ornamentos, as cadências, etc. Na música barroca por exemplo é necessário colmatar o facto de que em alguns casos é necessário completar a parte do acompanhamento que poderá ser, cravo ou baixo contínuo e normalmente essa notação não figura na partitura original (Kerman, 1985).

A pesquisa dos instrumentos de época, é também estritamente necessária, para se ter uma noção de quais os instrumentos poderiam representar a música que figura na notação. É necessário determinar os instrumentos que vão ser utilizados na obra que se vai recriar e as possíveis combinações entre eles. É necessário também investigar de uma forma mais aprofundada os materiais utilizados para o fabrico desses instrumentos e como são manufacturados pois isso vai influenciar a sua qualidade sonora. Depois parte-se para a investigação das técnicas utilizadas segundo os quais eles eram tocados, soprados, dedilhados ou com arco. O objetivo é ter uma noção mais exata dos meios de articulação que eram utilizados nesses instrumentos numa determinada época. Naturalmente que o cumprimento dessas etapas depende muito da quantidade de informação à disposição do executante, e quanto mais se recua no tempo, mais difícil é encontrarmos textos críticos que nos permitam investigar as técnicas de improvisação e execução de instrumentos obsoletos (Kerman, 1985).

### 3.2. Análise ao contexto social e cultural

Ao analisarmos o contexto social e cultural dos músicos da altura em comparação aos de hoje, percebemos que existem bastantes diferenças. Os músicos profissionais de hoje tendem a olhar para os amadores de uma forma paternalista. O músico profissional é considerado um especialista e dificilmente um amador terá as mesmas capacidades e conhecimento nem que seja pelo facto de não terem dedicado o mesmo tempo a desenvolver esse estudo. No período barroco existiam muitos mais amadores que profissionais, e esses amadores a maior parte deles eram excelentes músicos. Para além disso a sociedade da altura, nomeadamente a classe alta não via a música como uma atividade comercial. Para o músico barroco aceitar dinheiro como pagamento pela sua performance era de alguma forma degradante e mal visto. Houve até quem considerasse na época os músicos profissionais como mercenários, como foi o caso de Roger North<sup>3</sup>, um reconhecido músico amador, proficiente em órgão, violino e viola. Um bom músico profissional da época era não mais que um mero empregado, status social talvez semelhante ao chefe dos jardineiros. O ponto fulcral é que o músico da altura estaria sempre a um nível inferior que o próprio público. Aliás o público que ia assistir aos concertos nos séculos XVII e XVIII eram considerados ilustres, envolvidos numa atmosfera de soberania e o seu status social era bastante superior ao dos músicos e do proprietário do teatro. Os concertos barrocos não eram abertos ao público, nem mesmo aos que teriam capacidades financeiras para pagar o bilhete. A função da música na altura não era mais do que entreter a classe alta, em eventos privados e exclusivos. Para além de assistirem às performances musicais, também organizavam caçadas, bailes e banquetes. Aliás a maior parte da música da época que ouvimos hoje em concertos públicos foi concebida para embelezar os eventos privados do passado em que o público não era permitido. Nem tão pouco era do domínio público as peças tocadas pelo músico. A música era comissionada e deliberadamente escrita em apenas um manuscrito, propriedade privada do patrocinador do evento.

No período romântico, os músicos estavam menos preocupados com o público e na influência que a sua performance pudesse transmitir. Esta autonomia era bem diferente dos músicos barrocos que tocavam deliberadamente para influenciar o estado de espírito do público ou dos músicos do século XIX que normalmente tocavam música escolhida cuidadosamente para o tipo de público que ia assistir.

O músico romântico não estava preocupado com a opinião ou os gostos do público que ia assistir. Algo impensável para o músico barroco. O público barroco eram os seus

---

<sup>3</sup> Roger North, (3 de setembro de 1653 - 1 de março de 1734) foi advogado inglês, biógrafo e músico amador.

mecenas, os patrocinadores do evento e a música era criada para esse público. Exclusivamente para os agradar e para ser apreciada apenas naquele momento. Um pouco como hoje, o papel de músicos, bailarinos e atores estavam ali única e exclusivamente para entreter a sua audiência aristocrática (Haynes, 2007).

### 3.3. Autenticidade histórica

É neste contexto e na década de 90 que começa a surgir o conceito de autenticidade. Aliás, Haynes descreve precisamente esse conceito no seu livro publicado em 2007, *The End Of Early Music*. “Mais do que qualquer outra coisa, autenticidade parece ser uma declaração de intenção. Um desempenho histórico totalmente exato é provavelmente impossível de conseguir. Saber se foi alcançado é certamente impossível. Mas esse não é o objetivo. O que produz resultados interessantes é a tentativa de ser historicamente preciso, isto é, autêntico”. O significado do termo autenticidade quando aplicado em música, é bastante diferente da conotação que o mesmo tem para definir algo como “natural, ou orgânico”. Tem mais a ver com contextualizar a nível histórico a época que procuramos recriar. E essa mesma autenticidade por si só não vai garantir uma boa performance, há que não esquecer a importância da forma em como o músico vai executar a peça, a nível técnico e mesmo interpretativo. Portanto, a autenticidade deve ser olhada como mais um elemento que irá valorizar a música que se vai interpretar (Haynes, 2007).

### 3.4. Recriação vs Reconstituição

A interpretação sempre foi uma questão polémica quando se fala de performance musical. Nomeadamente o aspeto pessoal intuitivo da interpretação. Será que há lugar para a expressão pessoal do músico quando se trata de interpretar obras históricas?

A teoria musical é muito parca nesse aspeto. Edward Cone<sup>4</sup> é peremptório no seu livro *Musical form and Musical performance* (1968) e a sua posição quanto à interpretação dos executantes vai ditar a posição da maior parte dos analistas. Para Cone o principal objetivo da performance é espelhar de forma articulada a análise feita aos vários

---

<sup>4</sup> Edward Toner Cone (4 de maio de 1917 - 23 de outubro de 2004) compositor, teórico, pianista e filantropo americano. Era conhecido devido às suas contribuições para críticas e análises musicais, também compôs alguma música. Seu trabalho académico abordou a forma e a estética musicais.

aspectos que constituem a obra analisada. Essa posição é uma forma de simplificar a questão de interpretação por parte dos executantes. Em que o seu papel enquanto executantes se limita a revelar o conteúdo da análise, mesmo que esse conteúdo se baseie maioritariamente em torno da estrutura musical da obra. Deixando de lado por parte do analista, o mecanismo que o executante utiliza para interpretar essa análise. Cone revela num dos seus ensaios *Analisis Today* (1960) como a música deve ser ouvida, logo isso implicará também como ela deve ser executada. Mas ao mesmo tempo que Cone olha para a análise como uma direção para a performance, tem dificuldades em definir que existe apenas uma análise ideal ou única acerca de uma obra, como não existe também uma interpretação única ou ideal.

Mais tarde por volta de 1980, Richard Taruskin<sup>5</sup> vem defender a percepção artística e resposta imaginativa por parte dos músicos, uma clara referência à tal intuição musical que referimos à pouco.

Aliás, Taruskin utiliza sempre mais o termo, recriação em vez de reconstituição por isso mesmo. Afirmando mesmo que para se conseguir recriar uma performance historicamente informada é necessário recorrer à intuição, já que a teoria musical por si só não é suficiente.

Se aceitarmos a interpretação como algo inerente à performance musical, conseguimos perceber que é uma combinação única e repleta de desafios. No entanto permite ao músico moderno incutir a sua sensibilidade ao passado.

Essa visão mais abrangente e humana de toda essa questão problemática permite-nos também perceber em que pontos a intuição e percepção artística do executante vai incidir na interpretação historicamente informada.

Existem pelo menos dois pontos em que a intuição do músico vai incidir diretamente na interpretação e ambos são feitos de forma automática. O primeiro ponto refere-se à percepção que o músico tem da peça que vai executar, e o segundo ponto é a escolha pessoal no que se refere às técnicas interpretativas que vão executar para determinada performance. Bem como, a forma como vão aplicar e combinar essas técnicas entre si. A escolha que o músico faz entre aplicar mais ou menos vibrato, mais ou menos volume, ou retardar o ataque para acentuar determinada nota ou acorde, é nada mais que aplicar a sua própria tradição em termos de performance. Algo que o músico reconhece como sendo seu instintivamente e que está intrinsecamente ligado à época em que o músico se encontra, a atualidade (Kerman, 1985).

---

<sup>5</sup> Richard Taruskin (nascido em 1945, Nova York), é um musicólogo, historiador e crítico da música americano, que escreveu sobre a teoria do desempenho, a música do século XV, a música russa, a música do século XX, o nacionalismo, a teoria e análise do modernismo. Tocava viola da gamba desde o final da década de 1970 até o final da década de 1980 com o *Aulos Ensemble*.

## 4. Performance histórica

A performance histórica foi sempre alvo de questões polémicas. Algo que só pode ser resolvido por parte de intérpretes e escritores que procurem conhecer as várias considerações históricas e analíticas acerca desta matéria.

Ao longo dos tempos desde a década de 50, é curioso notar as diferentes opiniões por parte de quem executa e escreve sobre este assunto. Se por um lado temos Taruskin com o seu manifesto *The Musicologist and The Performer* em que a autenticidade é referida inúmeras vezes. Nota-se mais tarde através de algumas declarações a diferença de opiniões e o termo acaba por cair em desuso.

Existem duas declarações publicadas na Revista *Early Music* nos anos 70 que acabam por refletir a forma de estar nesta altura no que diz respeito à performance histórica.

Começamos por Marie Leonhart, violinista barroca, que refere ambiciosamente que tocar obras de um compositor de tal forma que o próprio as pudesse reconhecer de imediato. Já Michael Morrow<sup>6</sup>, regente do ensemble *Musica Reservata*, sublinha que quando não existe forma de se poder aprender o estilo de performance através de imitação. O facto de o mesmo só poder ser compreendido através de livros, oferece ao músico moderno múltiplas possibilidades de interpretação. Morrow refere ainda que se o compositor pudesse ouvir a interpretação moderna, com certeza pensaria tratar-se de alguma barbaridade.

Na impossibilidade de termos acesso a um registo sonoro da época, o músico dos dias de hoje vê-se não só a braços com a tarefa de interpretação mas necessita, frequentemente, de realizar um exercício de imaginação ou reinvenção a partir das fontes documentais, iconográficas e organológicas. A música barroca pode também servir de inspiração para manifestações artísticas contemporâneas.

Conseguimos então perceber que a performance histórica é mais do que as técnicas de execução aplicadas a sua essência é sobretudo uma questão de atitude a nível intelectual. Sobretudo aplicar essa atitude de forma a considerar a performance como algo abrangente, quer estejamos a executar música antiga ou atual (Kerman, 1985).

---

<sup>6</sup> Michael Morrow (1929-1994) artista irlandês, ornitólogo, músico e musicólogo, juntamente com John Beckett, durante a década de 1950, fundou a britânica música antiga ensemble *Musica Reservata* em Londres. Assim tornou-se famoso pela sua abordagem vigorosa e inovadora para a realização da música renascentista e medieval, até que foi dissolvida na década de 1980.

#### **4.1. Instrumentos de época e a sua influência na performance**

Embora não se possa negar a importância na utilização de instrumentos de época quando falamos em performance historicamente informada, o carácter de autenticidade é proveniente também do músico e não só do instrumento.

É curioso verificar que bastantes músicos utilizam instrumentos do período romântico para tocar peças de outros períodos, mas existem grandes diferenças entre estes instrumentos ( Anexo B ) (Haynes, 2007).

Essas diferenças são relativas à construção dos instrumentos, arcos ( Anexo C), cordas, à inclusão de novos acessórios bem como à introdução de novas técnicas de execução. O resultado dessas alterações e inclusões resultaram numa maior potência sonora e sustentação do som, bem como a busca pelo virtuosismo, características tão próprias do romantismo (Maria de Lourdes Sekeff, 2004).

Tocar uma peça de estilo barroco implica efetuarmos mudanças rápidas de dinâmica. O que pode ser problemático de realizar num instrumento romântico tendo em conta que as mudanças de dinâmica são mais lentas neste instrumento, devido às características do mesmo como já referimos anteriormente. Eles foram concebidos para frases mais longas, bem diferente do fraseado curto e rápido com que nos deparamos no repertório barroco (Haynes, 2007).

Os gestos tornam-se difíceis e muitas vezes impraticáveis, o resultado sonoro muitas vezes não tem consistência para se perceber o pormenor, ao passo que as frases mais longas surgem de forma natural (Maria de Lourdes Sekeff, 2004).

A diferença entre utilizar um arco barroco e um arco de transição para executar golpes de arco do período barroco é tremenda, no que respeita ao resultado em termos de sonoridade. As notas desiguais características do estilo, ao serem executadas com um arco barroco, fluem de forma natural devido à diferença de apoio que exercemos na arcada para baixo e para cima. No arco moderno essa execução torna-se mais difícil, foi criado para tornar o som mais homogêneo.

A utilização de cordas de tripa devido às suas características únicas, sonoridade profunda, diversidade em termos de timbre, mas de fraca resposta em termos de emissão sonora, vai também influenciar a escolha dos golpes de arco e dedilhação a utilizar, para conseguir reproduzir a sonoridade tão característica do período.

Existem portanto diferenças em termos de técnicas de execução quando falamos de instrumentos históricos. Inevitavelmente o músico terá de repensar a forma como toca o instrumento e aplicar novas técnicas, esse entendimento também fará com que veja o repertório de outra forma. O regresso aos instrumentos históricos não é só relevante quando falamos na sonoridade que o instrumento vai projetar, é importante também



referir que o músico terá de ir além das técnicas que já conhece. Permitindo assim de uma forma mais natural abraçar no seu todo o conceito de autenticidade (Haynes, 2007).

.

## **4.2 Mecanismos interpretativos e prática de execução dos instrumentos**

O movimento de performance histórica existe um pouco por todo o mundo. No que respeita a música setecentista é na Holanda, na década de 50 que surgem as conclusões mais importantes. Desde essa década que o movimento tem sido conduzido por Gustav Leonhardt (1928 - 2012) pianista notável e que sempre soube demonstrar subtilidade no detalhe interpretativo. Wiland e Sigiswald músicos belgas de instrumentos de arco e influenciados por Leonhardt acabaram por desenvolver um estilo diferente. Um estilo de execução que se baseava essencialmente na análise histórica de musicólogos.

Se na Holanda temos Leonhardt como força motriz do movimento, na Inglaterra encontramos Thurston Dart (1921 - 1971), e embora se reconheça similaridade no que respeita à dedicação que prestam ao movimento, as semelhanças ficam por aqui.

Dart em vez de transmitir um estilo como sendo o ideal, procurou formas de se poder aplicar a musicologia ao próprio estilo. A obra de Dart especializou-se essencialmente na música orquestral de Bach, nos virginalistas ingleses e nos clavicinistas franceses. No entanto, o estudo que Dart realizou acerca da música renascentista e medieval, é sem dúvida o maior contributo da Inglaterra na evolução da performance histórica. Na década de 80, a Inglaterra contribui também com o trabalho impressionante e talvez um dos mais importantes. A gravação através da Oiseau Lyre das 65 sinfonias de Mozart com instrumentos antigos.

Embora os instrumentos utilizados sejam importantíssimos para que se possa chegar à sonoridade desejada, é importante referir que essa realidade sonora dificilmente é alcançada antes do músico conhecer verdadeiramente o instrumento. Só aí o instrumento é capaz de mostrar em termos sonoros o seu verdadeiro potencial.

Os mecanismos interpretativos que envolvem técnicas de execução ao nível dos dedos como por exemplo, fraseados, dinâmica e ornamentações exigem tempo, independentemente do estilo que se vai executar (Kerman, 1985).

## 5. Performance ao vivo

Toda a descoberta e pesquisa que fiz acerca deste assunto, teve um impacto absoluto sobre a forma como delineei esta performance ao vivo. O contrário não faria qualquer sentido, até porque percebi que sempre andei em busca dessa autenticidade. Sempre senti enquanto música uma responsabilidade perante o compositor em como a minha interpretação da sua escrita, iria ter impacto, na forma como o público recebe e ouve a música que toco.

A principal fonte de inspiração para a realização desta performance nasce precisamente dessa vontade em recriar ao vivo uma época, um sentimento, uma cultura, uma forma de estar. Perpetuar no tempo presente os ecos do passado.

“the full meaning of a description of a past event is precisely what would appear to an observer, or ideal observer, witnessing the event. But a God’s-eye view of the course of human events would not be an historical view of it, nor would an account certified as true by God, i.e., a work of divine revelation, be an historical account. An historical account is one which is the outcome of the application of the methods and techniques of historical inquiry, and these do not include the reports of ideal observers” (Haynes, 2007).

O processo criativo e de pesquisa para a apresentação desta performance, passou pela pesquisa e análise de textos, musicais e não só. Decidi então juntar mais componentes característicos da época que pretendo reconstruir, com o intuito de mostrar ao público e aos intervenientes uma performance não apenas musical, mas também histórica.

### 5.1. Características do evento que traduzem uma performance historicamente informada e imaginada

O principal objetivo deste evento é o de conciliar as metodologias aqui apresentadas com o culminar de uma performance ao vivo, numa viagem ao barroco, cuidadosamente planeada para respeitar a autenticidade da época, tanto no repertório escolhido bem como na sua reconstrução e execução.

Claro que, frequentemente, não dispomos das condições e meios ideais ou desejáveis para a realização do espectáculo que planeámos. Isto pode suceder pelos mais variados motivos: condições do espaço, disponibilidade de músicos, etc. Neste concerto

dispomos de um efectivo reduzido, sem instrumentos de suporte harmónico (cravo, tiorba, etc.). No entanto, esta realidade não era estranha na era barroca, como se poderá atestar pelos *Kleine Geistliche Konzerte* de Heinrich Schutz (O'Regan, 2008, p. 288) ou no memorando enviado por J. S. Bach ao concelho da cidade de Leipzig em 1730 (Bach, 1998). Assim, fazia-se o (melhor) possível com os meios e músicos à disposição.

A escolha do local foi cuidadosamente considerada, bem como o vestuário dos participantes (músicos, bailarinos, figurantes) e até a junção de outras formas de arte e expressão do barroco, como danças com uma interpretação moderna mas inspiradas no estilo barroco.

Pormenores que vão contribuir para que o espectador possa experienciar cada momento como se fizesse parte desse mesmo cenário.

### **5.1.1. Local e vestuário**

Os critérios que utilizei para a escolha do local onde decidi que iria apresentar a performance vão de encontro às noções de autenticidade que tentei apresentar neste trabalho. Para além do edifício se enquadrar em termos de época ao período barroco, procurei também um local que proporcionasse ao público e aos intervenientes na performance uma atmosfera o mais autêntica possível. Poderia ter optado por uma das inúmeras e magníficas igrejas barrocas que existem no Porto, mas como sabia que isso poderia condicionar e limitar a forma como pretendia apresentar a performance, decidi escolher a Quinta de Bonjónia (Anexo D).

Embora a construção deste edifício de acordo com a informação que consegui encontrar remonta a 1402, o mesmo foi comprado e remodelado no século XVIII. Reza a história que em 1758 D. Lourenço de Amorim da Gama Lobo, fidalgo cavaleiro da casa real, senhor da casa do campo das hortas comprou a quinta, e em 1759 mandou construir um palacete que ainda hoje se pode admirar na quinta. Embora não existam provas concretas acerca da sua construção, de acordo com as características do jardim o projeto é atribuído a Nicolau Nasoni (1691-1773), arquiteto conhecido, cujas obras conseguimos ainda hoje apreciar, como a Torre dos Clérigos ou o Palácio do Freixo.

Este magnífico edifício apresenta um conjunto de portadas de grandes arcos de pedra e do lado esquerdo da fachada um torreão rematado por pirâmides nos cantos. O portal da quinta situado no lado oposto da fachada principal está ornamentado com um

escudo de Amorim da Gama Lobo e Magalhães. Nota-se ainda vestígios remanescentes da ala nascente que ficou por construir. A propriedade com cerca de 38,32 metros quadrados é composta ainda por extensos jardins onde ainda hoje se conserva espécies raras e uma capela dedicada a Nossa Senhora do Rosário.

Relativamente ao vestuário os critérios foram semelhantes aos que segui na escolha do local e embora estas peças de época não sejam fáceis de encontrar, por motivos óbvios, consegui ainda assim recolher algumas peças que me foram gentilmente cedidas por; ESMAE, Teatro Nacional São João do Porto, Animódia (animação e eventos) e Roberta Azevedo Gomes. Deixo então algumas considerações acerca do vestuário que era usado no período barroco.

Nessa época a moda era exuberante e ornamentada, pautada por vestidos longos, saias, espartilhos, casacos e perucas.

Uma das peças que mais marcou esse período é o imponente rufo ( Anexo E ), era utilizado como uma roda em torno do pescoço, mantinha a cabeça erguida, o que dava um ar de arrogância, assim tornou-se popular entre a nobreza europeia. Ao longo do período vai caindo em desuso, sendo gradualmente substituído por golas mais pequenas e punhos rendados.

A moda feminina era bastante estilizada mais larga nas ancas devido ao uso de armações de ferro e cintura fina, delineando uma silhueta característica da altura e bastante feminina. A saia era caracterizada por ter uma racha na qual se conseguia ver o saiote, elegantemente vestido por baixo desta. A parte da frente do peito era aberta, de forma quadrada e quase sempre decorada com bordados. Tudo isto era complementado com penteados levantados e estratificados, suportados com um ajuste em arame. ( Anexo F)

A moda masculina, mais simples mas não menos ornamentada era essencialmente composta por um casaco relativamente largo decorado com bordados, vestido com as mangas dobradas, e por baixo uma camisa também ela ornamentada, com punhos de renda largo e colarinho com corrente. Por cima desta, era vestido um colete comprido, normalmente até ao joelho. As calças também eram até ao joelho e eram combinadas com meias de seda por baixo de cor branca ( Anexo G ).

Uma das imagens que marcaram esse período foi o uso de perucas ( Anexo H), e só eram utilizadas pelas classes mais altas pois eram extremamente caras. Foi Luís XIV o primeiro a utilizar a peruca depois de ter ficado calvo e o facto da estatura ser baixa também ditou o tamanho do salto nos sapatos masculinos, pois eram mais altos que os femininos.



### 5.1.2. Bobo da corte

Tendo em conta que decidi adicionar à performance musical elementos complementares com o objetivo de enriquecer a sua componente histórica, considerei enquadrar umas das personagens mais emblemáticas e características do período barroco, o bobo da corte, também conhecido como bufão, bufo, arlequim, faustaff, uma figura sempre presente nas cortes europeias, apareceu pela primeira vez no Império Bizantino. Eloquentemente e sagaz criticava em tom satírico a corte e o Rei e era o único que tinha autorização para fazê-lo. Entre trocadilhos e rimas por vezes cantadas, palhaçadas e acrobacias, lá ia apontado o dedo, os vícios e características de uma sociedade aristocrática, mas ávida por mexericos. Não era amado e até era considerado desagradável, mas no fundo o objetivo do bobo da corte era o de entreter o rei e a rainha. Sempre presente no teatro popular ou na corte como já referimos esta figura destacava-se sempre dos restantes, ou era anão, corcunda, movimentos desajeitados ou muito ágeis, o denominador comum era sempre fazê-lo de forma teatral ou exagerada. Era uma espécie de mensageiro ou ponte entre o rei e o povo, comunicando os desejos do povo e as ambições do rei, sempre vestido em trajes espalhafatosos e excêntricos, complementados com chapéus bizarros com guizos.

Existe pelo menos um caso no século XVI, em Espanha de um bobo da corte que teve um final trágico, foi assassinado após se ter envolvido com uma princesa.

### 5.1.3. Poemas e Sermão

Os poemas e sermão que escolhi para apresentar na performance são de autores portugueses do período barroco. Neste sub-capítulo ficarão a conhecer um pouco mais sobre a vida e obra de cada um dos autores, bem como um pequeno excerto de cada um dos poemas e sermão que escolhi.

- Francisco Rodrigues Lobo (1579 -1621) ( Anexo I )

Nasceu em Leiria, considerado por muitos como o responsável pela introdução do barroco na literatura portuguesa e um dos seguidores da doutrina de Camões, formou-se em direito na Universidade de Coimbra e foi durante uma travessia de barco entre Santarém e Lisboa que acabou por falecer, vítima de afogamento.

Durante a sua vida dedicou-se quase exclusivamente à escrita tendo em 1596 feito a sua estreia com a Primeira e Segunda Parte dos Romances. A sua obra denota uma especial atenção aos temas relacionados com a simplicidade e ingenuidade dos costumes tradicionalistas. Em 1601 editou o romance *Primavera*, a primeira parte de uma trilogia. É de referir também o facto de ter lançado uma obra de carácter teórico e que foi de extrema importância para a literatura portuguesa barroca em 1619, intitulada *Corte na Aldeia*. Trata de temas ligados ao amor, ética, literatura e comportamentos da sociedade.

Para além das obras aqui referidas Francisco Lobo escreveu também *Poesias*, 1945 (publicação de Afonso Lopes Vieira), *Cartas dos Grandes do Mundo* (1934, publicado por Ricardo Jorge), *O Condestabre de Portugal D. Nuno Álvares Pereira*, *Éclogas* (1605), *Pastor Peregrino* (1608) e *Desengano* (1614).

Excerto do poema escolhido:

Meteu-me Amor em seu Trato

“Meteu-me Amor em seu trato,  
Pôs-me os seus gostos na praça,  
Quanto quis me deu de graça.  
Mas é caro o seu barato. ...”

- Soror Violante do Céu (1602 - 1693)

Nasceu e faleceu em Lisboa, uma das figuras mais importantes da poesia barroca em Portugal. Exerceu em Lisboa no convento da Rosa em 1630. Aos 17 anos ficou célebre por ter composto uma comédia que foi apresentada durante a passagem de Filipe II por Lisboa. Frequentava as academias literárias e a corte escreveu peças cómicas e oratórias. Escreveu obras como *Párnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos* (1733), *Meditações da Missa e Preparações Afectuosas de Uma Alma Devota* (1689), *Rimas Várias* (1646). Dedicou algumas das suas obras como as décimas e os sonetos a D. Maria de Ataíde, por volta de 1650, que se podem encontrar, na *Fénix Renascida* ou no

*Postilhão de Apolo*. A sua escrita possuía características típicas da literatura barroca, era melódica e conceptual. Para além do talento inegável para a escrita, Violante do Céu também tocava harpa.

As suas obras ficaram célebres entre a alta sociedade da altura e os seus livros esgotavam rapidamente assim que eram editados, tanto em Portugal como lá fora.

Excerto do poema escolhido:

Vozes de uma dama desvanecida

“Ó tu, que com enganos divertida  
Vives do que hás-de ser tão descuidada,  
Aprende aqui lições de escarmentada,  
Ostentarás acções de prevenida. ...”

- D. Francisco Manuel de Melo (1608 - 1666) ( Anexo J )

Considerado uma das personalidades portuguesas mais distintas do século XVII, foi na corte, até aos 10 anos de idade, que obteve o suporte necessário em termos de formação e ascensão social. Figura multifacetada, pois para além de poeta era também diplomata, militar e até historiador.

Frequentava a corte espanhola, mais propriamente a madrilena e durante 5 anos prestou serviço à armada espanhola, alternando este cargo com o recrutamento militar para depois se tornar militante da Obra de Cristo. Foi ele quem comandou a tropa portuguesa na Guerra dos Trinta anos e em 1639 combateu contra os holandeses.

Foi detido por motivos políticos pois durante a repressão da revolta da Catalunha ficou a favor de D. João IV, após a sua libertação, rumou para Londres em 1641.

As suas obras abrangem variadíssimos temas reflexo da sua capacidade intelectual, como por exemplo, sátiras, comédias, novelas e versos líricos. *Carta de Guia de Casados* , *Obras Morales* (1664), *Obras Métricas* (1665), *Epanáforas de Vária História Portuguesa* (1651) e o *Auto do Fidalgo Aprendiz* (1676).

Excerto do poema escolhido:

Saudades

“Serei eu alguma hora tão ditoso,  
Que os cabelos, que amor laços fazia,  
Por prêmio de o esperar, veja algum dia  
Soltos ao brando vento buliçoso? ...”

- Padre António Vieira (1608 -1697) ( Anexo K )

Nasceu em Lisboa em 1608 e aos seis anos de idade mudou-se com a sua família para o Brasil, mais propriamente para a Bahia. Foi no Brasil precisamente que iniciou a sua formação como estudante e foi aí também que começou a escrever os seus sermões e a pregar o evangelho. Era membro da Companhia de Jesus e ficou conhecido não só pelas suas capacidades oratórias, mas também por defender a libertação dos judeus que estavam a ser fortemente oprimidos pela inquisição da igreja católica, bem como defendia os povos indígenas.

O Padre António Vieira utilizava na sua escrita uma linguagem mais corrente para que a sua mensagem pudesse chegar a todos e na íntegra.

O *Sermão de Santo Antônio aos Peixes* e o *Sermão da Sexagésima* são os mais célebres das suas obras e embora a teoria desenvolvida nestes sermões fosse composta por argumentos e oratória que antecipavam a possibilidade de os questionar, era uma citação da bíblia que inspirava o desenrolar literário. A sua obra é intemporal e influente, rica em raciocínios lógicos e paradoxos com a dose certa de ironia e que por ser tão persuasiva ainda hoje exerce a sua influência.

Excerto do sermão

“Enfim, que havemos de pregar hoje aos peixes? Nunca pior auditório....”

- António Serrão de Castro (1610 -1684) ( Anexo L )

Poeta português, escreveu principalmente acerca da inquisição e por esse mesmo motivo esteve preso durante 10 anos. Nesse período de clausura escreveu a obra *Os Ratos da Inquisição* publicada mais tarde em 1883 por Camilo Castelo Branco. A sua



bibliografia só foi publicada em 1977 por Heitor Gomes Teixeira, intitulada *As Tábuas do Painel de um Auto*.

Excertos dos poemas que escolhi:

Desta Água não Beberei

“Desta água não beberei  
é um dito mui comum;  
mas de vós não diz nenhum  
deste pão não comerei...”

Quem não Trabuca, não Manduca

“Olhai que quem quer comer  
trabalha, lida, e trabuca;  
que quem trabuca manduca  
mil vezes ouvi dizer; ...”

- António da Fonseca Soares (1631 - 1682) ( Anexo M )

Também conhecido por Frei António das Chagas, nasceu em 1631, na Vidigueira e foi frade na Ordem de São Francisco.

Durante a sua carreira como militar, pois é conhecida a sua participação na Guerra da Restauração, escreveu poesia, romances, líricas e poemas onde se notava a forte influência de Camões.

Viajou para o Brasil e acabou por regressar em 1656 onde continuou a sua carreira como militar e escritor o que lhe valeu a alcunha de Capitão das Boinas.

Em 1663 deixa de estar ao serviço do Rei para passar a estar ao serviço de Deus, entrando nessa altura na Ordem de São Francisco onde se tornou um membro bastante ativo.

A forma como pregava foi criticada e censurada pelo Padre António Vieira no *Sermão da Sexagésima* como por exemplo, o facto de que exhibia imagens de cristo a esbofetear-se bem como chegou mesmo a atirar um crucifixo a quem o ouvia.

António da Fonseca Soares dedicou-se completamente à atividade missionária chegando mesmo a fundar o Seminário do Varatoio e o seu impacto foi intenso. Restam nos dias de hoje 365 cartas espirituais fruto da sua atividade na epístola.

Deixou também quatro elegias religiosas e tratados espirituais onde perpetuou a sua retórica, sempre em tom manipulador e intransigente com o intuito de criar uma reação por parte dos destinatários. Destacamos então da sua obra o *Tratado dos Gemidos Espirituais*, o *Tratado dos Clamores da Trombeta do Céu*, o *Despertador Celestial da Alma* dividido em 20 “toques” ou o *Amor Divino* dividido em 36 “golpes”.

Excerto do poema que escolhi:

Romance de uma Freira Indo às Caldas

“Belisa, aquela beldade,  
Cujas perfeições são tais,  
Que a formosura e juízo  
Vivem nela muito em paz;  
Aquele Circe das almas,  
Cujas vozes sempre será  
Encanto dos alvedrios  
E o pasmo de Portugal;...”

#### 5.1.4. Repertório

Foi enquanto aluna na ESMAE que pela primeira vez deparei-me com o facto de que para a mesma obra existiam múltiplas edições, e todas elas tinham as suas particularidades, foi nessa altura que percebi que a minha escolha entre essas diferentes hipóteses iria influenciar consideravelmente a forma como a música iria ser tocada e ouvida.

Recordo-me perfeitamente de estar a comparar as edições para as suítes de violoncelo de Johann Sebastian Bach (1685 -1750) e como pude observar, as notas eram as de Bach, no entanto as articulações, ligaduras e dinâmicas tinham sido alteradas. O editor publicou sem confessar abertamente a sua co-autoria relativamente a essas alterações e que por estarem tão distantes do pretendido pelo compositor, não tinham no seu âmago a busca pela autenticidade que eu procurava.

Essas mesmas alterações também são apontadas por Anner Bylsma (Bylsma, 2001) pelo facto de não refletirem a intenção do compositor. Para que assim fosse, a edição deveria obedecer às ligaduras que estão no manuscrito original.

Bylsma (Bylsma, 2001) refere que uma das características do estilo barroco é a diversificidade de articulação das notas e que se executarmos uma frase aplicando sempre o mesmo golpe de arco o som resultante vai ser homogêneo, uma característica que pertence ao período posterior e não ao barroco.

Esse episódio pessoal ditou a partir daí a minha posição no que respeita aos critérios que devo seguir na escolha de edições. Reestudei as edições com o manuscrito de Anna Magdalena Bach (1701 -1760)<sup>7</sup> que apesar de ter encontrado alguns problemas em decifrar parte da escrita continua a ser a fonte mais fiável.

- *Terpsichore* (1612) de Michael Praetorius (1571 - 1621) ( Anexo N )

Praetorius, compositor alemão publicou em 1612 uma coleção de mais de 300 danças instrumentais intitulada *Terpsichore*, nome dado à musa da dança.

Este trabalho foi revivido no século XX e o Early Music Consort está entre os nomes dos grupos que gravaram algumas das danças.

Foram muitos os instrumentos usados para tocar *Terpsichore* uma vez que a notação não especifica quais os instrumentos que deveriam executar determinadas partes.

*Syntagma Musicum*, outro trabalho de Praetorius é utilizado por grupos como o Early Music Consort como suporte, pois contém informações importantes sobre instrumentos históricos. No entanto, como refere o musicólogo Peter Holman não é um guia para a instrumentação de *Terpsichore* (Holman, 2012) .

Praetorius por volta dos 14 anos tornou-se organista na Marienkirche em Frankfurt , 10 anos depois passou a ser o organista ao serviço do Bispo de Halberstadt. Começando a ganhar notoriedade entre a nobreza e depois de ter recebido o patrocínio do duque de Braunschweig-Lüneburg, passou a ser o organista da realeza em Dresden onde trabalhou com outro organista também famoso Heinrich Schütz (1585 -1672).

Praetorius ficou conhecido como um compositor de música sacra, com mais de 12 mil temas editados. *Syntagma Musicum* como já referi é considerado um dos trabalhos mais notáveis pois trata-se de uma enciclopédia dividida em 3 volumes onde a música é abordada na sua vertente artística e prática. Para além disso também publicou *Musae Sioniae* e *Hymnodia Sioniae*.

---

<sup>7</sup> Anna Magdalena Bach-Wilcken (22 de setembro de 1701 – 22 de fevereiro de 1760) foi a segunda esposa de Johann Sebastian Bach.

- *Suite II - Ouverture e Allemande* para flauta de bisel barroca de C. Dieupart (1667-1740) ( Anexo O )

Charles Dieupart nasceu em França para além de multi instrumentista, pois tocava, cravo e violino era também compositor. Ficou célebre após ter composto uma coleção de seis suítes para cravo das quais existe uma versão para Flauta de Bisel com a assinatura de C. Dieupart. Esta obra é tão notável que acabou mesmo por influenciar Johann Sebastian Bach que copiou as seis suítes entre 1709 e 1714.

As suítes possuem sete movimentos com a seguinte sequência *Ouverture – Allemande – Courante – Sarabande - Gavotte* , no meio tem *Minuet* ou *Passepied*, e uma *Gigue* como o movimento final.

E como a maioria da música feita por Dieupart combina harmoniosamente os estilos, francês , inglês e italiano.

Estas suítes receberam o devido reconhecimento ainda o compositor estava vivo e foram reeditadas em 1702, para violino, flauta e quarta voz como baixo contínuo.

Dieupart, ou Charles como era mais conhecido entre os seus conterrâneos, nasceu em Paris mas passou grande parte da sua vida em Londres. Membro de Drury Lane, participou ativamente no mundo da música de Londres, como compositor e intérprete.

A partir de 1712 a sua fonte de rendimentos provinha essencialmente das aulas que leccionava tendo vivido os últimos anos da sua vida na pobreza. (Fuller, s.d.)

- *Ayres - Prelúdio e Fantasia* para violino de Nicola Matteis (1670 -1713) ( Anexo P )

Nicolla Matteis, nasceu em Itália e foi considerado um dos violinistas barrocos mais notáveis em Londres. Roger North (1653 -1734) compara-o a Corelli (1653 -1713) <sup>8</sup>e descreve-o como sendo um compositor com alguma popularidade na sua época mas que acabou por cair no esquecimento até ao fim do século XX.

Pouco se conhece dos primeiros anos da sua vida, a não ser que provavelmente nasceu em Nápoles, pelo menos é a descrição que faz de si próprio em algumas das suas obras, um Napolitano.

Segundo North, Nicolla Matteis foi para Londres por volta de 1670 e foi um mercador da cidade que patrocinou a sua vinda.

Um dos primeiros registos escritos acerca das qualidades de Matteis, foi em 1674 por John Evelyn<sup>9</sup>. Refere que certamente nenhum mortal terá conseguido tocar violino como

---

<sup>8</sup> Arcangelo Corelli (Fusignano, 17 de fevereiro de 1653 — Roma, 8 de janeiro de 1713) professor, maestro, violinista e compositor italiano.

<sup>9</sup> John Evelyn (31 de outubro de 1620 - 27 de fevereiro de 1706) escritor, diarista e jardineiro inglês

Matteis. Descreve-o também como um excelente compositor causando espanto pelo seu virtuosismo.

Nicolla Matteis conseguiu alcançar elevada notoriedade em termos artísticos e financeiros com a música que publicou. Como por exemplo, os 4 livros de *Ayres* (1676, 1685) onde estão incluídos os andamentos *Preludio* e *Fantasia*, mas infelizmente casou-se com uma viúva rica em 1700 e retirou-se do mundo da música londrina e acabou por viver os seus dias em pobreza.

Foi graças a Matteis que os ingleses trocaram o estilo francês, com que tradicionalmente tocavam os violinistas, pelo novo estilo italiano. A forma como usava o arco era inovadora aproximando-se mais da forma como é manuseado pelos músicos contemporâneos.

A sua reputação foi aumentando ao longo da sua carreira, devido às suas performances ao vivo, pois o público acreditava piamente que mais do que um violino estava a ser tocado. O que demonstra as qualidades inovadoras e espantosas do músico.

No prefácio da sua obra *Ayres*, Matteis dá indicações precisas e pormenorizadas acerca do arco, ritmo e ornamentação, informação valiosa para o estudo da performance historicamente informada

- *Suite II - Allemande e Sarabande* para violoncelo de Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) ( Anexo Q )

Johann Sebastian Bach foi o compositor mais importante, e após a sua morte foi reconhecido como o músico mais célebre e que melhor representa o estilo barroco.

As suítes de Bach para violoncelo são um verdadeiro manifesto artístico onde Bach demonstra toda a sua genialidade e nos mostra todas as possibilidades, do singelo ao complexo, o preciso e o autêntico. Para executar esta obra é preciso ir mais além, ela permite dialogar com a nossa própria espiritualidade daquilo que é belo, é preciso muita sensibilidade, técnica e sobretudo amadurecimento.

Pensa-se que as suítes foram escritas entre 1717 e 1723 quando Bach estava em Cothen, um dos períodos mais produtivos do compositor pois tanto as Sonatas para violino como os Concertos Brandenburgo são dessa altura.

Ao analisarmos o carácter fluído e homogêneo com que Bach caracteriza as suítes levamos a pensar que talvez ele pretendia que fossem consideradas no seu conjunto como uma só, e não que as víssemos como peças separadas.

As suítes possuem seis andamentos sendo que uma parte da estrutura é igual em todas. O primeiro andamento é sempre um *Preludio*, seguido de um *Allemande*, o terceiro uma *Courante*, o quarto uma *Sarabande* e o sexto uma *Giga*. O quinto andamento muda de

duas em duas suítes, ou seja, um *Minuet* na primeira e segunda suítes, uma *Bourree* na terceira e quarta suítes e na quinta e sexta uma *Gavotte*.

A família de Bach era bastante conceituada no meio musical, organistas, instrumentista e cantores. Bach iniciou o seu percurso musical como organista ao serviço dos Duques de Weimar. Em 1717 tornou-se mestre-capela do príncipe Leopoldo e mudou-se para Leipzig em 1723, onde se tornou diretor musical do Coro da Escola de São Tomás e do Collegium Musicum. Foi precisamente nessa altura que teve a possibilidade de publicar muitas das obras que compôs na juventude.

Desconhecemos quantas obras Bach produziu na sua totalidade mas pensa-se que ultrapassa as mil.

Vou referir algumas das composições que se tornaram património artístico ocidental: a “*Paixão Segundo São Mateus*”, “*Concertos de Brandenburgo*”, “*O Cravo Bem Temperado*”, as cantatas: “*Variações Goldberg*”, “*Concertos para Violino*”, “*Suítes para Violoncelo*” os oratórios: “*Grande Missa*” e a “*Arte da Fuga*”, esta última composta no fim da vida quando já se encontrava cego.

#### 5.1.4.1. Composição do Ensemble

Podemos dizer que pertencemos ao movimento da interpretação histórica, pois estudamos num curso de música antiga.

O ensemble constituído por 5 elementos, onde eu também me incluo, vai interpretar o repertório tendo em conta toda a temática e conceito que pretendo apresentar numa performance musical historicamente informada. O nosso percurso é bastante similar pois todos os elementos deste ensemble estudaram música antiga, por isso mesmo, deixei ao critério de cada um deles a escolha das peças que vão interpretar a solo.

Como foi referido no 3º capítulo, é necessário determinar os instrumentos que vão ser utilizados na obra que se vai recriar e as possíveis combinações entre eles. Os nossos instrumentos embora sejam réplicas, possuem características em termos de projeção da sonoridade muito próximas dos que se tocavam no barroco.

Sob a orientação do professor Hugo Sanches escolhemos os instrumentos para interpretar as danças instrumentais da coleção *Terpsicore* (1612) de Michael Praetorius (1571-1621), tendo em conta a sua clave e tessitura: flauta de bisel barroca - contralto, dois violinos barrocos, violoncelo barroco e tiorba. (Anexo R,S,T,U)

### 5.1.5. Danças



As danças que vão ser apresentadas nesta performance são de inspiração barroca, mas com interpretação moderna. A dança enquanto forma de expressão artística é uma das mais antigas da humanidade e esteve desde sempre ligada à música.

No período barroco a dança era inspirada na música da época

tanto que encontramos os mesmo termos como por exemplo, *Allemande*, *Minuet* ou *Sarabande* quer na música quer nas danças.

As danças tinham um cariz social nas cortes (danças de salão) ou teatral (ballet) e estes dois estilos embora diferentes partilhavam entre si a base os passos de dança.

### 5.2. Formas de interação entre o público e os executantes

A performance historicamente informada resultante da interpretação musical de uma partitura, assume uma posição intermediária e ativa entre o compositor e o público. É fundamental considerar estes aspetos conceituais onde é favorecido o diálogo entre o antes e o agora. Cabe ao músico conhecer mas não obedecer cegamente às tradições interpretativas adicionando algo de si mesmo ao resultado final.

A performance envolve, por parte de quem a faz, assumir a responsabilidade perante um público pela maneira com que a comunicação se dá, para além do seu conteúdo referencial. Do ponto de vista do público, a performance está sujeita a ser avaliado pela forma como é realizada, pela habilidade relativa e efetividade da exposição de competência por quem realiza a performance. Além disso, o aprimoramento da experiência, poderá ser proporcionado pelas qualidades intrínsecas do próprio ato de expressar-se. Permitindo ao público assistir com intensidade ao ato de expressar-se de quem faz a performance.

### 5.3. Programa



- *Sermão de Stº António aos Peixes* de Padre António Vieira (1608 -1697)

## II

“Enfim, que havemos de pregar hoje aos peixes? Nunca pior auditório. Ao menos têm os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam. Uma só cousa pudera desconsolar ao pregador, que é serem gente os peixes que se não há-de converter. Mas esta dor é tão ordinária, que já pelo costume quase se não sente. Por esta causa não falarei hoje em Céu nem Inferno; e assim será menos triste este sermão, do que os meus parecem aos homens, pelos encaminhar sempre à lembrança destes dois fins. ...”



- *Suite II - Allemande* para violoncelo de Johann Sebastian Bach (1685 -1750)



- *Fénix Renascida* - Frei António das Chagas (1631 -1682 )

#### Romance de uma Freira Indo às Caldas

“Belisa, aquela beldade,  
Cujas perfeições são tais,  
Que a formosura e juízo  
Vivem nela muito em paz;  
Aquele Circe das almas,  
Cujas vozes sempre será  
Encanto dos alvedrios  
E o pasmo de Portugal;  
Enferma, bem que sublime,  
De uns achaques mostras dá,  
Pois às deidades também  
Os males se atrevem já.  
Por se livrar das moléstias  
Que a costumam magoar,  
Se negou remédio às vidas,  
Por remédio às Caldas vai.  
Aquele sol escondido  
Entre as nuvens de um saial,  
Se ocaso faz de um convento,  
Do campo eclíptica faz.

Mas, logo que os campos lustra,  
Alento e desmaios dá  
Ao dia para luzir,  
Ao Sol para se eclipsar.  
Aos prados, a quem o Estio  
Despe a gala natural,  
Quando os olhos podem ver,  
Flores tornam a enfeitar.  
Dando-lhe a música os bosques  
Com cítara de cristal,

Parece entre os ramos verdes  
Cada rouxinol um Brás.  
A viração que entre as folhas  
Sempre buliçosa está,  
Ou já murmure ou suspire,  
Faz de cada assopro um ai.  
Cuido que, por festejá-la  
Com contentamento igual,  
As fontes querem tanger  
E as plantas querem bailar. “



- *Terpsichore* (1612) de Michael Praetorius (1571 -1621)

XIII. à 4. Bransle Gentil

XXII. à 4. Philov

XXX. à 4. 2. Pavane de Spaigne

XXXI. à 4. La Canarie

XXXIV. à 4. La Sarabande



- *Antologia Poética* - Francisco Rodrigues Lobo (1579-1621)

Meteu-me Amor em seu Trato

“Meteu-me Amor em seu trato,  
Pôs-me os seus gostos na praça,  
Quanto quis me deu de graça.  
Mas é caro o seu barato.

Amor, que quis que tivesse  
Os males por seu querer,  
Deu menos bem, que escolhesse,  
Para que quando os perdesse  
Tivesse mais que perder.  
Depois que em minha esperança  
Me viu contra o tempo ingrato  
Viver livre da mudança  
Por tão grande confiança  
Meteu-me Amor em seu trato.

Vi eu logo que convinha  
Dar melhor conta do seu

Do que dei da vida minha:  
Deixei perder quanto tinha  
Por guardar o que me deu.  
O desejo e o temor,  
A fé, a vontade, a graça,  
Tudo pus na mão de Amor.  
Ele que é mais mercador  
Pôs-me seus gostos na praça.

Entendeu que não sabia  
A valia do interesse  
Que eu dele então pretendia:  
Perguntou-me o que queria  
Antes que nada me desse.  
Eu, que não soube o que fiz,  
Quis um desprezo e negaça,  
Quis uns desdêns senhoris,  
E por ser graça o que quis.  
Quanto quis me deu de graça.

Triste do que então cuidava,  
Que tudo o que ganhou,  
O mal com que se enganava,  
E vendo a vontade escrava  
Conhece o que lhe custou.  
Amor vende como avaro  
E faz seguro contrato  
Com cautelas sem reparo:  
Vende o barato e o caro,  
Mas é caro o seu barato. “

- *Suite II - Ouverture e Allemande* para Flauta de bisel barroca de C.Dieupart (1667 -1740)



- *Ayres - Prelúdio e Fantasia* para Violino de Nicola Matteis (1670 -1713)



- *Suite II - Sarabande* para Violoncelo de Johann Sebastian Bach (1685 -1750)

- *Antologia Poética* - Francisco Manuel de Melo (1608-1666)

## Saudades

“Serei eu alguma hora tão ditoso,  
Que os cabelos, que amor laços fazia,  
Por prémio de o esperar, veja algum dia  
Soltos ao brando vento buliçoso?

Verei os olhos, donde o sol formoso  
As portas da manhã mais cedo abria,  
Mas, em chegando a vê-los, se partia  
Ou cego, ou lisonjeiro, ou temeroso?

Verei a limpa testa, a quem a Aurora  
Graça sempre pediu? E os brancos dentes,  
por quem trocara as pérolas que chora?

Mas que espero de ver dias contentes,  
Se para se pagar de gosto uma hora,  
Não bastam mil idades diferentes?”





- *Antologia da Poesia* - Soror Violante do Céu (1602 -1693)

Vozes de uma dama desvanecida

“Ó tu, que com enganos divertida  
Vives do que hás-de ser tão descuidada,  
Aprende aqui lições de escarmentada,  
Ostentarás acções de prevenida.

Considera que em terra convertida  
Jaz aqui a beleza mais louvada,  
E que tudo o da vida é pó, é nada,  
E que menos que nada a tua vida.

Considera que a morte rigorosa  
Não respeita beleza nem juízo  
E que, sendo tão certa, é duvidosa.

Admite deste túmulo o aviso  
E vive do teu fim mais cuidadosa,  
Pois sabes que o teu fim é tão preciso.”

- *Terpsichore* (1612) de Michael Praetorius (1571 -1621)

CIV. à 4. Courrant Sarabande

CCXXXVIII. à 4. Volte



- *Os Ratos da Inquisição* - António Serrão de Castro (1610-1684)

Desta Água não Beberei

“Desta água não beberei  
é um dito mui comum;  
mas de vós não diz nenhum  
deste pão não comerei,  
porque muito certo sei  
que quem pão alheio achou  
que dele muito gostou,  
seja de trigo ou centeio,  
porque comer pão alheio  
a ninguém enfastiou.”





- *Terpsichore* (1612) de Michael Praetorius (1571-1621)  
CCLIX. à 4. Ballet  
CCXCVIII. à 4. Gallarde



- Banquete

- *Os Ratos da Inquisição* - António Serrão de Castro (1610-1684)

Quem não Trabuca, não Manduca

“Olhai que quem quer comer  
trabalha, lida, e trabuca;  
que quem trabuca manduca  
mil vezes ouvi dizer;  
mas ociosos viver  
e vir comer pão alheio  
é um caso muito feio;  
coma quem sua e trabalha,  
beba quem na eira malha,  
ao sol e calma, o centeio.”

## 6. Conclusão

Toda a pesquisa que efetuei permitiu cumprir os objetivos a que me propus quando decidi apresentar este tema para conclusão da minha tese de mestrado.

Apresentei várias considerações acerca do movimento de performance histórica, suas características, evolução ao longo do tempo e o seu enquadramento na atualidade. Verificamos que o movimento surgiu devido a três fatores essenciais, a musicologia aplicada às técnicas de performance antigas, executantes historicamente informados e fabricantes de instrumentos de época.

Atualmente este movimento já começa a ganhar o devido reconhecimento pelas instituições oficiais, sendo que os seus conceitos e ensinamentos já são adotados sem reserva pela maior parte dos músicos que estudam música antiga.

Um dos outros objetivos deste trabalho era o de apresentar métodos e conteúdos essenciais aos estudantes de música que tenham interesse em executar peças de época ou pretendam iniciar o estudo da música antiga. Apresentei as várias etapas que o músico deverá ter presente quando este pretender recriar a peça, para assim poder transmitir através da sua interpretação o conceito de autenticidade, à qual chamamos de performance musical historicamente informada.

Por fim e seguindo toda esta linha de pensamento conciliei as metodologias apresentadas na sua vertente teórica na apresentação de uma performance ao vivo, uma espécie de Sarau Barroco, onde as várias formas de expressão artística características da época serão recriadas. A escolha do repertório e a recriação do mesmo é o resultado de toda a pesquisa teórica efetuada bem como as técnicas de execução escolhidas para recriação das obras e respetivos instrumentos, tendo em conta a preocupação em enriquecer o evento com danças, poemas e sermões que caracterizaram o período barroco.

O conhecimento não ocupa lugar e quando se trata de música antiga, é fundamental a partilha entre músicos e analistas, para que assim o resultado das suas investigações promovam a realização de performances ricas, fortificadas e mais autênticas.

## 7. Bibliografia

- Boyd, M. (2001). *Bach*. Oxford University Press, 2001.
- Bylsma, A. (2001). *Bach, the Fencing master: Reading Aloud from the First Three Cello Suites*.
- Colin Lawson, R. S. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*.
- Cyr, M. (1992). *Performing Baroque Music*. Surrey: Ashgate Publishing.
- Donington, R. (1982). *Baroque Music*. Norton.
- Donington, R. (1989). *The Interpretation of Early Music*. New York.
- [file:///C:/Users/Sonita/Desktop/projeto%20final%20de%20mestrado/capitulo%205/poemas/1-portoeditora\\_peavieira\\_sermpeixes.pdf](file:///C:/Users/Sonita/Desktop/projeto%20final%20de%20mestrado/capitulo%205/poemas/1-portoeditora_peavieira_sermpeixes.pdf). (s.d.).
- Fuller, D. &. (s.d.). "Charles (François) Dieupart". In L. Root, Deane. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Henrique, L. L. (s.d.). *Instrumentos Musicais 5ª edição*.
- Holman, P. (2012). *Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances*. *The Viola da Gamba Society Journal*, Volume Six.
- <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/aserrao.htm>. (s.d.).
- <http://arlindo-correia.com/120213.html>. (s.d.).
- <http://baroquedance.info/what.html>. (s.d.).
- <http://estrelinhas-4.blogspot.pt/>. (s.d.).
- <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7662.pdf>. (s.d.).
- <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8151.pdf>. (s.d.).
- <http://vialactealiteratura.blogspot.pt/2010/01/o-lirismo-barroco-de-violante-do-ceu.html>. (s.d.).

[http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/portugal/soror\\_violante\\_do\\_ceu.html](http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/portugal/soror_violante_do_ceu.html).  
(s.d.).

<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Praetorius.htm>. (s.d.).

<http://www.baroquemusic.org/biojsbach.html>. (s.d.).

<http://www.citador.pt>. (s.d.).

[http://www.cm-porto.pt/assets/misc/img/bonjoia/quinta\\_bonjoia/Historia\\_da\\_Quinta.pdf](http://www.cm-porto.pt/assets/misc/img/bonjoia/quinta_bonjoia/Historia_da_Quinta.pdf).  
(s.d.).

<http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=6594>. (s.d.).

<http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=7024>. (s.d.).

<http://www.historiadeportugal.info/quinta-de-bonjoia-porto/>. (s.d.).

<http://www.scielo.br/pdf/pm/n31/1517-7599-pm-31-0149.pdf>. (s.d.).

<https://ajmarafuga.wordpress.com/category/biografia/>. (s.d.).

<https://educacao.uol.com.br/biografias/antonio-vieira.htm>. (s.d.).

<https://prezi.com/ir2htjg1scd-/baroque-period-fashion/>. (s.d.).

<https://sites.google.com/site/clothingthroughtheages/home/baroque-and-ro>. (s.d.).

<https://www.baroque.org/baroque/terms>. (s.d.).

<https://www.britannica.com/biography/Johann-Sebastian-Bach>. (s.d.).

<https://www.britannica.com/biography/Michael-Praetorius>. (s.d.).

[https://www.infopedia.pt/\\$d.-francisco-manuel-de-melo](https://www.infopedia.pt/$d.-francisco-manuel-de-melo). (s.d.).

[https://www.infopedia.pt/\\$frei-antonio-das-chagas](https://www.infopedia.pt/$frei-antonio-das-chagas). (s.d.).

[https://www.infopedia.pt/\\$padre-antonio-vieira](https://www.infopedia.pt/$padre-antonio-vieira). (s.d.).

[https://www.infopedia.pt/\\$soror-violante-do-ceu](https://www.infopedia.pt/$soror-violante-do-ceu). (s.d.).

<https://www.significadosbr.com.br/bobo-da-corte>. (s.d.).

O'Regan, N. (2008). The Church Triumphant: music in the liturgy. In *Seventeenth Century*

Kerman, j. (1985). *Musicology* .

Maria de Lourdes Sekeff, E. S. (2004). *Arte e cultura: Estudos transdisciplinares. III*.

MATTEIS, Nicola-*Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 72*. (2008).

*Music*. Cambridge University Press.

## 8. Anexos

### Anexo A: Cordas de tripa



### Anexo B: diferenças entre violino barroco e clássico, e violoncelo barroco e clássico



Violino barroco



Violino clássico



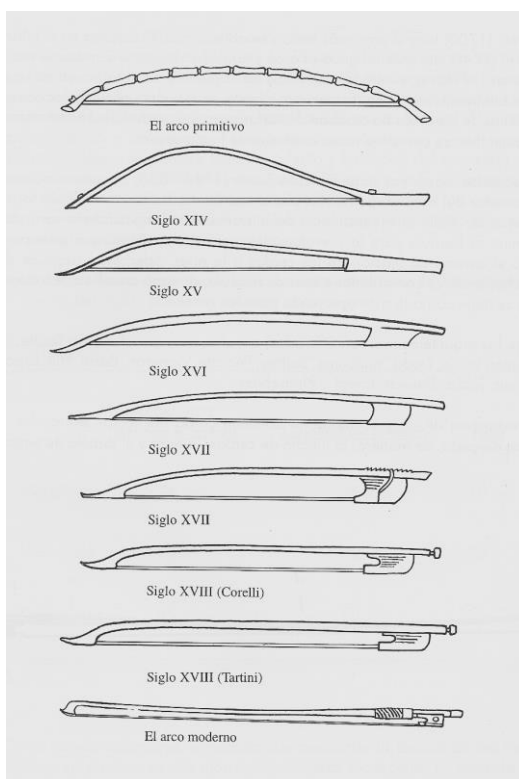


Violoncelo barroco



Violoncelo clássico

### Anexo C: evolução dos arcos de violoncelo





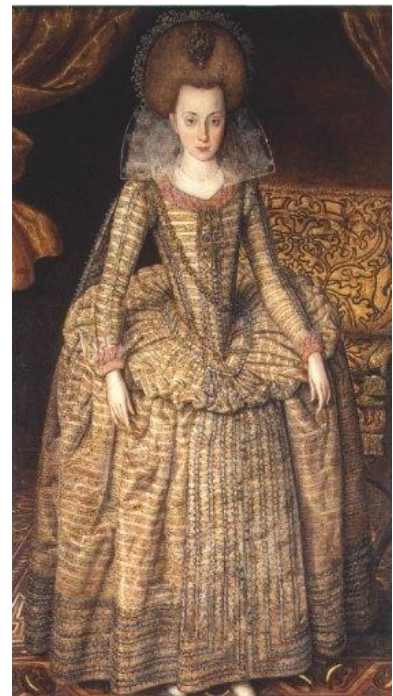
## Anexo D: Quinta de Bonjónia



## Anexo E: Rufo



## Anexo F: vestuário feminino



## Anexo G: vestuário masculino





## Anexo H: Peruca



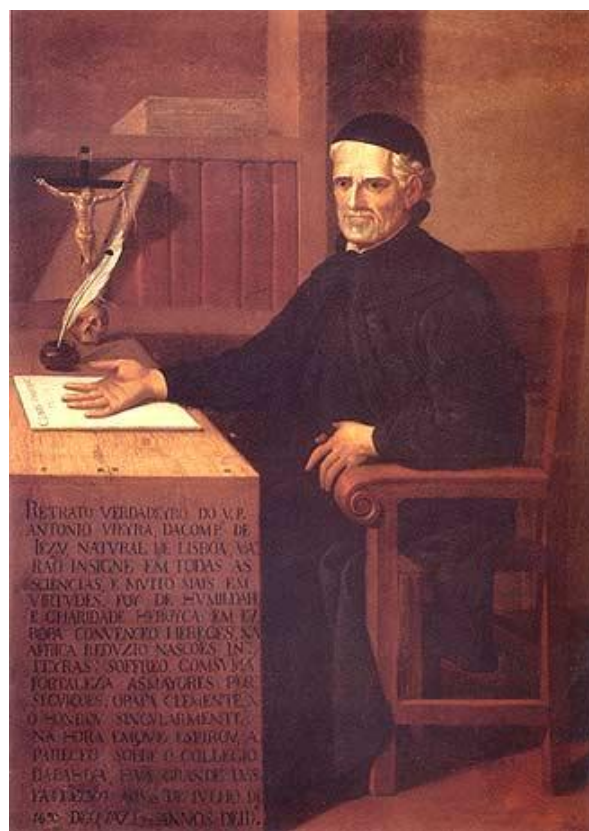
## Anexo I: Francisco Rodrigues Lobo ( 1579 -1621)



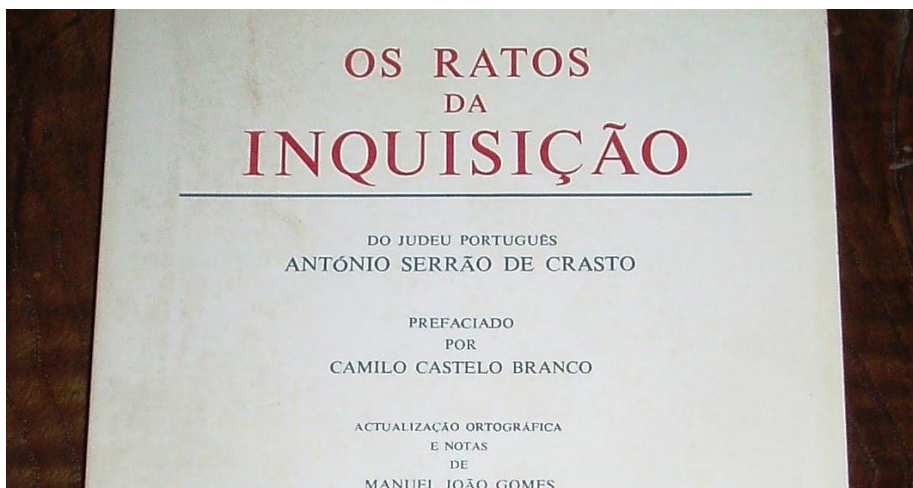
Anexo J: D. Francisco Manuel de Melo ( 1602 -1693)



Anexo K: Padre António Vieira ( 1608 -1697 )



Anexo L: António Serrão de Castro ( 1610 - 1684 )



Anexo M: António da Fonseca Soares ( 1631 - 1682 )

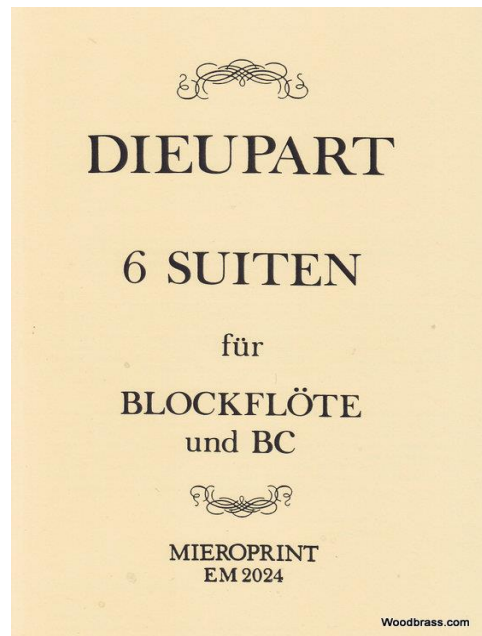




Anexo N: Michael Praetorius ( 1571 -1621 )



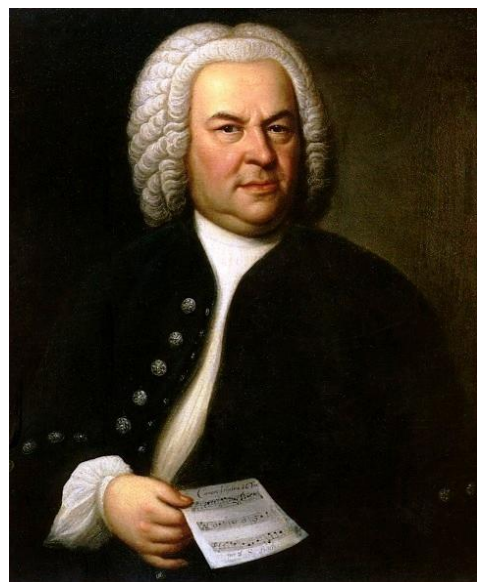
Anexo O: C. Dieupart ( 1667 – 1740 )



Anexo P: Nicolas Matteis (1670 -1713)



Anexo Q: J. S. Bach (1685 -1750)



### Anexo R: Flauta de bisel barroca - contralto



### Anexo S: Violino barroco



## Anexo T: Violoncelo barroco



## Anexo U : Tiorba

